

Brigitte Borchhardt-Birbaumer

Chaosmose

Im Wald mit Sarah Lucas, Hieronymus Bosch und Gelitin/Gelatin

Fantasie ist wichtiger als Wissen, denn Wissen ist begrenzt.
Albert Einstein

Parallelwelt(en) in kapriziöser Traumstruktur

„gelitin, a dream“ stand im Jänner 2010 als Kommentar zur hybriden Treppenarchitektur unter neubarockem Luster des Environments *Palais Keiner Mayer* im Gästebuch der Wiener Galerie der Künstlergruppe. Er galt den Erbauern des Luxuskonstrukts aus Baumstämmen und Möbelteilen und einem Mischwesen in virtuos ausufernder Ovalform entlang der Wände des Raums, kühn ohne Geländer, sinnlos schön wie eine Rocaille, stilisierte Naturhuldigung zwischen Nest und Arabeske, aber doch nur stillose Verknotung aller Kunstgattungen seit der Urhütte. Wie in Altären von Hieronymus Bosch war es eine gewohnt bizarre Anspielung auf etwas zwischen Paradies und Hölle. Dieses Möbelwunder machte aus einem Ort für Kunstkäufe in scheinbar müheloser Grazie einen der (Kunst-)Geschichte.

Wunderkammern, Häuser der Laune und abwechslungsreiche Grotten oder Wasserspiele inkludierten die Projekte der Spätantike, des späten Mittelalters, des Manierismus und des Rokoko an den Fürstenhöfen. *Weltwunder* hieß das Tauchloch für wagemutige Besucher der Expo 2000 in Hannover. Wichtiger als historische Bezüge oder eine lineare Abhandlung ist dabei der Doppelblick¹ auf strukturelle Gemeinsamkeiten einer periodisch wiederkehrenden kritischen, experimentellen und vieldeutigen Kunst. Die „Doppelsignatur“ von Versuchung und Versuch trugen die „hybriden Konstrukte“ von Hieronymus Bosch und tragen auch die Verfremdungen der Dingwelt bis zu totemhaft montierten Stoffierteilen und menschenförmigen Architekturen von Gelitin/Gelatin. Sarah Lucas ergänzt die „Naturalia“ mit „Artificialia“, den Automaten technischer Spielfreude dieser Phasen des Experiments. Malerei und Grafik an der Wende zur Neuzeit treffen in Krems auf performative und im Archiplastischen agierende Gegenwartskunst. Warum bringt uns scheinbar sinnlose kunstvolle Kunstlosigkeit zum Träumen?

Der Umbruch zur Neuzeit und das Ende der Moderne kündigen sich in Gesten vermeintlichen Spotts, traumwandlerischer Leichtfertigkeit und ironischer Rätselhaftigkeit an. Kritik am Weltzustand durch obligatorische Sabotage und Tabubruch vermisst das jeweilige Gesellschaftsgefüge (Frühkapitalismus um 1500 und Neoliberalismus um 2000) und testet die zeitgeistigen Kunsttheorien. Dabei sind Gelitin/Gelatin Exorzisten der Kunstwissenschaft; das Austreiben der Logik bringt aber hinterlistig andere Phantome mit sich, wie die ästhetische Kategorie des Fantastischen und – der Kommentar „gelitin, a dream“ zeigt es – die Poesie. Aber auch die Sprache windet sich elegant wie derb, ohne Grammatik, naseweis und doppelzüngig, als Mischung von Anagramm und Haiku durch die Werktitel.²

Das Misstrauen gegenüber Kunstpolitik und -markt ließ Gelitin/Gelatin in exzentrischem Spielspott zu viert als Elefantenarchitektur einen Messestand mit den eigenen Körpern bauen; eine Kampfansage wie Beuys' Gleichung von „Kunst = Kapital“ und absurd wie der Kriegelefant von Bosch. In anderen Konstruktionen für ihre Aktionen zeigen sie Verbindungen mit dem *Merzbau* von Schwitters; dazu kommt ein Überdenken von

¹ Vgl. Werner Hofmann: Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst, München 2010.

² Die Autorin bedankt sich bei Ali Janka für sein anregendes E-Mail als Haiku zur *Versuchung des heiligen Antonius*.

Situationismus und Aktionismus im Performativen, beides erhält seine Transfusionen aus den spielerisch-experimentellen Phasen von Rokoko und Spätrenaissance. Die dynamische Erweiterung der Gegenwart zurück in die spätmittelalterliche Vergangenheit gelangt aber neben Traumarbeit und Nachtwahn durch zeugende Naturkräfte des Wassers und die Posen feuriger Laster im „Theatrum diabolicum“ kunstvoll übersteigter Höllen zu den unheimlichen und bis heute inhaltlich umstrittenen Bilderfindungen von Hieronymus Bosch. Hieronymus Anthonissen van Aken, genannt Bosch nach seiner Heimatstadt s’-Hertogenbosch (übersetzt „des Herzogs Wald“), lebte etwa von 1450 bis 1516 und arbeitete in Ateliergemeinschaft mit seinem Vater und seinen Brüdern. Teamwork von Künstlerateliers oder -gruppen, die sich kritisch mit paradoxen Gegenentwürfen und ambivalenter Erscheinung befassen, blüht in Zeiten sozialer Spannungen. Das Künstlerbild und die Kunst waren damals und sind heute, seit den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts, im Wandel – Bosch erhob sich über die Tradition der festgefahrenen mittelalterlichen Allegorien, ohne das aktuelle Antikenideal der Renaissance aus Italien zu akzeptieren. Er entwarf parallel etwas subjektiv Innovatives, Eigenwilliges, vielleicht sogar weil er ein „Provinzler“ war. Gelitin/Gelatin pfeifen in der postkolonialen World-Art auf den längst pervertierten Geniebegriff der deutschen Romantik, der die Museen und den Kunstmarkt hartnäckig beherrscht, und arbeiten kreativ und spontan im Kollektiv. Den höfischen Spielen und Architekturen aus „Naturgeschlechtsteilen“ auf Boschs Mittelteil des *Gartens der Lüste* (Prado, Madrid) entsprechen ihre Körperäußerungen in Arenen, Baumhäusern, Schlammlöchern, auf ins Nirgendwo führenden Treppen, in Mauer- und Fensterdurchbrüchen und nutzbaren Höhlen und Grotten – bei aller Eleganz oder auch Peinlichkeit ihres oft nackten Auftritts handelt es sich um „unhöfische Galanterie“ und exzentrisch inszenierte „Sexualakrobatik“. Anspielung, Sehnsucht, Versuchung als spannungsreicher Zustand des Begehrens vor der Verfügbarkeit sind dabei wesentlich. Die Künstler verharren in Genitalfantasien wie die oft klerikalen Protagonisten in Boschs Tafelbildern, bieten mit allerlei „Spreizungen und Verrenkungen“³ eine stilisierte Sexualität als Maskerade an.

Die Zeichnung als konzeptuelles Medium wurde erstmals von Bosch gesammelt und stellt in dieser Aufwertung nach der Wertlosigkeit der Skizze eine Gemeinsamkeit dar. Denn aktuell gibt es ein besonderes Sammlerinteresse an direkter Imagination oder schlicht an dem auf Papier fixierten Konzept. Vom üppigen Linienknäuel bis zum gezierten Ornament, von der Schrift bis zur magischen Abstraktion, vom Umriss bis zur ausufernden Geste oder zu Scharen von Figuren, alles vereint sich fließend in den begehrten Blättern der Künstlergruppe. Andere vergleichbare strukturelle Leit motive sind die eigenwilligen Perspektiven und Proportionen, die zuweilen durch Metaphern einer (angeblichen) Verrücktheit oder maßlose Übertreibungen Schock im Kontakt zur Welt des Gewohnten („Normalen“) ausgelöst haben und auslösen.

Bosch macht die Fiktion zur malerischen Wirklichkeit und die visionäre Hölle als irdischen Ereignisraum erfahrbar. Dabei erzeugt er mit seiner flackernden Lichtführung und Platzierung der Figuren vor abstrakt dunklem Untergrund ein Gefühl des Unheimlichen. Unheimlich ungewohnt ist heute die Veränderung zum begehbaren Kunstwerk für den involvierten Besucher, der (oft in Dunkelräumen) in den „Vorträgen“ („lectures“) von Gelitin/Gelatin (auf eigene Gefahr) tappt und performative Abläufe als aktiver Mitspieler erlebt, im Gegensatz zur gewohnten passiven Distanz. Selbst die *Guernica*-Bilder sind Geografien zum Durchwandern – das waren auch schon die Höhlenmalereien und Kathedralen, nun sind es aber Reliefs und künstlerische Freiräume oder Probestadien, die sich zum heiteren Testen exemplarischen Fehlverhaltens des Menschen in der Welt ausweiten.

³ Hofmann 2010, wie Anm. 1.

Wegen Gemeinsamkeiten im Grotesken oder Burlesken, das gerne ohne feste Form auftritt oder wie Ornamente mit Versessenheit an der Zerstörung des Regelmäßes arbeitet, aber auch wegen einer assoziativen Neigung von Gelitin/Gelatin seit der Studienzeit zu Motiven von Bosch und der nachfolgenden Schule um Pieter Bruegel wird die zeitliche Distanz – 500 Jahre – überbrückt. Sympathie und Affekt kommen hier zum labyrinthischen Denken als Merkmal des Fantastischen in später Renaissance (Manierismus) und spätem Barock (Rokoko) hinzu. Es zeigt sich, dass der Gegenblick nicht ausreicht, um die in der Luft schwirrenden Formeln von Sinnlichkeit, Traum, Einbildungskraft, Nähe zur Ironie und zum Komischen, Liebe zum Anarchischen und zur Kombinatorik ausreichend zu beschreiben. Das In-Schwebe-Halten, nicht überschrittene, aber zitierte Verbote führen zu Schock beim Publikum und Sprachlosigkeit bei den Experten, was auch die Seltenheit von wissenschaftlichen Texten über die Gruppe Gelitin/Gelatin erklärt.⁴

Bei Bosch führten die exzentrischen Porträts nächtlicher Provinzen dazu, dass Auftraggeber aus dem hohen Adel und subversiver Bildinhalt eigentlich nicht kompatibel waren. Vor Luther kritisierte er den Klerus und heroisierte die Arbeitslosen und Bettler seiner Tage von der Warte des gehobenen Mittelstands, trotzdem erregte er das Interesse katholischer Fürsten. Alchemie, Magie und Wunderglaube wurden von seinem Pinsel als Unsinn entlarvt, was gegen die Beteiligung an einer Sekte wie den Adamiten spricht.⁵ Man konnte und kann ihn als Kenner der alchemistischen Methoden sehen, das Erstaunliche ist sein analytischer Blick in das Glas der keimenden Welt als Retortengenese (*Der dritte Schöpfungstag* auf den Außenflügeln des *Gartens der Lüste*). Das unwissenschaftliche Konstrukt einer noch farblosen Scheibe, auf der nur Pflanzen seltsame Blüten treiben, erinnert an die virtuelle Darstellung biologischer Vorgänge in Reagenzgläsern heutiger Reproduktionsmedizin. Gelitin/Gelatin bringen sich mit ihrer Serie von als „sculptures“ bezeichneten Einmachgläsern (seit 2000) und dem aufgekochten Plastilin als flüssigem Material ihrer als „paintings“ bezeichneten Reliefbilder in unbewusste Nähe zur Alchemie wie vor ihnen Marcel Duchamp. In der alchemistischen Urmaterie, die selbst dem Zustand der Fäulnis ähnlich ist, liegt der Schlüssel zur Zeugung, aber auch zur geschlechtlichen Sehnsucht einer Urmischung zum Androgynen.⁶ Daher spielt die Alchemie mit zweideutig verrätselnder Redeweise, Geschlechtsumwandlung und Baummotiv, Herzstück der Kabbala wie christlicher Entscheidungsträger als „Baum der Erkenntnis“. Das Subversive im schamlosen Handeln der Figuren von Bosch in bizarrer wie hybrider Konstruktion und stockender Erzählweise seiner chaotisch-dunklen Höllen kann nur eines sicher vermitteln: Widerstand. Fragmentarisch ist das Stichwort seiner Nähe zum „Manierismus“ Jahrzehnte vor dem späten 16. Jahrhundert. Boschs Vorausschau um ein halbes Jahrhundert – seine Ungleichzeitigkeit mit der Zeit – entlarvt kunsthistorische Abläufe als Expertise des Unsinn.

Methode(n)

Als Hilfskonstrukt für eine Stilbezeichnung gegen jede politische und wissenschaftliche Korrektheit verwendete 1593 der spanische Mönch José de Sigüenza für Bosch, schon als Lossprechung von jeglicher Ketzerei, das Wort „makkaronisch“, um seinen „komischen“ Stil

⁴ Herbert Lachmayer ist hier zu nennen: Inspirierende Dekadenz. In: Parkett, Nr. 79 (2007), S. 160 ff.

⁵ Die meisten Autoren, von Ernst Gombrich bis Daniela Hammer-Tugendhat, sind gegen Wilhelm Fraengers These der Sektierer und des Unbewussten. Sein Text *Hieronymus Bosch in seiner Auseinandersetzung mit dem Unbewußten* findet sich in Wilhelm Fraenger: Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften. Köln 1985, S. 15 ff.

⁶ Vgl. Alexander Roob: Alchemie & Mystik. Das hermetische Museum. Köln/London/New York/Osaka/Paris 1996.

von den ästhetischen Normen der Renaissance abzusetzen.⁷ Volkstümlichkeit und heitere christliche Naivität (dem *Lob der Torheit* von Erasmus und der *Utopia* von Thomas Morus zeitgeistig entsprechend⁸) stehen gegen den intellektuellen Gebrauch der antiken Quellen der Humanisten. Deshalb ist diese Kunstsprache dem Konstrukt der „Nudelverse“ oder dem „Küchenlatein“ nahe, jener vulgären „makkaronischen Poesie“ ihres Erfinders Tifi Odasi, der Lateinisch, Italienisch und Dialekt (um Padua) vermengte. Als Vorgänger des Wortgewirrs der Dadaisten oder von Lucas und Gelitin/Gelatin passt die Doppelzüngigkeit der spöttischen Feder auch noch auf den Nachfolger Pieter Bruegel.⁹

Die Makkaroni sind neben der bekannten Nudelform auch Anspielungen auf die „Nudel“, umgangssprachliche Umschreibung für das männliche Geschlechtsteil, und diese Verbindung von Essbarem und Phallus wird in vielen „Vorträgen“ von Gelitin/Gelatin wörtlich genommen. Makkaronische Linien gab es allerdings schon als disparate Kratzspuren über bestimmten Motiven der urzeitlichen Höhlenmalerei, heute werden diese meist abstrakte Muster bildenden Linien als magische Tätigkeiten während alljährlicher (Fruchtbarkeits-)Riten erklärt.¹⁰ Im 18. Jahrhundert war dann mit „alla turca“ das Rohe, Barbarisch-Wilde und Exotische fremder Welten wieder auf lebensfrohe Weise in ein satirisches Licht gerückt. Das wiedererwachte nihilistische Rokoko gegen die klassizistische Aufklärung und das Vernunftdiktat bringt Herbert Lachmayer als „inspirierende“ und „produktive“ Dekadenz neben Sigmund Freuds Begriff der „polymorphen Perversion“ mit Gelitin/Gelatin in Beziehung.¹¹

Das dynamische Modell der Konfrontation sollte daher offen bleiben wie die in der Kunstgeschichte noch viel zu wenig beachtete Makkaronilinie zwischen Urzeithöhlen, Bosch, Bruegel, Lucas und der Gruppe Gelitin/Gelatin. Die Mischung von Abstraktion und Gegenständlichkeit verbindet sich mit der Nähe von Spiel und Stil im Sinn von Johan Huizingas *Homo ludens* und der Geburt der Kultur aus dem Spiel.¹² Wie kann die Befreiung von Logos und Mythos zu unverständlicher Sprachlichkeit und weitgehendem Abschied von hehrer Theorie, damals Unabhängigkeit vom Auftraggeber durch Verrätselung der Bilder, heute von Museum und Kurator, mit dem Wunsch des Publikums nach ästhetischen Kategorien rückgekoppelt werden? Aby Warburgs Methode einer disparaten, ikonografisch assoziierten Montage von Themengruppen bietet sich an.

Aber auch Leerstellen verbinden sich wie die Irrwege im Nudelberg und die Zweige eines Baumes, die statt Zeitkontinuum und linearer Handlung den Code ohne Schlüssel im willentlichen Chaos, in Traum oder Wahn suchen. Kritischer Gegensinn und das Verbannen von Erhabenem in der alltäglichen Spontaneität des Spiels fördern die Assoziationsketten integrierter Besucher. Eigentlich ist nach diesem Konzept kein Kurator mehr vonnöten: Die Schau wächst von selbst. Gelitin/Gelatin dulden folgerichtig nicht einmal den Begriff eines sie anleitenden Kunstwissenschaftlers nach Konzipierung einer Ausstellung. Die performativen Elemente laufen jeder Festschreibung zuwider.

⁷ Vgl. Hans Belting: Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste. München 2002, S. 62. Dort wird auf den italienischen Mönch Teofilo Folengo (und seine Karikatur eines Ritterromans im burlesken Epos *Baldus*) als Miterfinder einer neuen Stilform hingewiesen, die Boschs Desinteresse für Normen der italienischen Renaissance schon damals verteidigte.

⁸ Vgl. Jürgen Müller: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Brueghels d. Ä. München 1999.

⁹ Folengo, Johann Fischarts „Nuttelverse“ (beeinflusst von François Rabelais) und die *Floia* werden auch unter „Makkaronische Dichtung“ in Wikipedia verhandelt. Die *Floia* (etwa „Flohiade“ oder „Flohepos“) erschien 1593 unter dem Pseudonym Grifholdus Knickknackius. Eine Nachblüte der ab dem 17. Jahrhundert als Studentensprache bekannten burlesken Mischung findet sich heute in Denglisch und Kanak Sprak.

¹⁰ David Lewis-Williams: The Mind in the Cave. London 2002, S. 193, erklärt die für Rationalisten unsinnigen Linien als magisch-intuitive Nachzeichnungen der Initianden von schamanistischen Riten.

¹¹ Vgl. Lachmayer 2007, wie Anm. 4.

¹² Vgl. Johan Huizinga: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur in Kult und Spiel. Hamburg 1987 (1938); ders.: Der Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1987 (1923).

Spielfaktoren bei Bosch und Gelitin/Gelatin sind Zauberkreise des fließenden Wassers, der Verwandlungsfähigkeit durch die Elemente als Symbol eines mythischen Naturkreislaufs: Ironisch gesehen bietet das perfekt der sich selbst in den Mund pinkelnde *Arc de Triomphe* (2003) an, ebenso die veränderbaren, teilweise traumhaft weichen Architekturen und Möbel und die weichen Materialien wie Plastilin, Mist, Klebstoff, aber auch Essbares. In laufenden Mischmaschinen sollen die Naturalia und Artificialia zum „Kitt“ für die Kunst mutieren – auch hier ist die Assoziation zu den alchemistischen Öfen (Schmieden und Dampfsaunas der Schamanen, wie von Herodot für die Skythen beschrieben¹³) legitim. Dieser süße oder saure Zement kann dann auch für „Mauerbau“ oder Netzvorhang verwendet werden, wie einst bei der Mauer aus Marmeladebrot von Allan Kaprow.¹⁴

Dazu kommt das Ei als Urzeichen der Elemente und des Naturlabors und als Symbol für Kosmos und Welt, ja sogar Hölle; viele Mischwesen Boschs haben aufgebrochene Eier als Körper, leben, speisen oder konzertieren in Eiern, Sarah Lucas legte sich Spiegeleier auf den bekleideten Körper und Gelitin/Gelatin traten 1999 für die Wiener Festwochen mit *Pollo Feliz* im Hühnerkostüm auf und bewarfen das Publikum mit Eiern. Statt Treppen des Aufstiegs lieferten sie überraschende Abstiege in moorige Schlammflöcher oder schickten ihr Publikum in benutzbare Ab-Orte, die sie wie im Mittelalter an den Außenmauern der Kunsträume situierten, begehbar durch ein ausgehängtes Fenster. Die erwünschte Abgabe von Urin verwandelte sich bei Frost in Moskau zum *Zapf de Pipi* (Moskau-Biennale 2005), einem überdimensionalen Tropfstein.

Ausscheidungen verweisen als Rohstoff der Künstler – von Piero Manzoni in Dosen abgefüllt – auf das Ende der Aura des Genies und auf neue Aspekte wie Lächerlichkeit, Peinlichkeit und Scheitern nach der Karikatur. Als Doppelbödiges, Rohes vermitteln die Bilder von Ausscheidenden bei Bosch wie die Surrogate der Exkreme aus Plastilin bei Gelitin/Gelatin statt hochgeistigem Kunstgenuß scheinbar banale Zerstreung – als „Katharsis“ für den Körper, aber auch heilige Ausgelassenheit bis zur Ekstase steckt die Transmutation der alchemistischen Umwandlung von Fäulnis durch Feuer in reanimiertes Leben dahinter. Wer denkt aber bei kathartischer Therapie nicht auch an die griechische Tragödie? Gelitin/Gelatin erinnern damit an die urzeitlich-kindliche Identität des Künstlers oder unser aller Traumtheater der Narren einer verkehrten Welt im Karneval wie bei Bosch und Bruegel. In den Hölleninseln verbindet Bosch traditionell den Traum und die Sünde. Die Todsünde der Trägheit (Accidia) ist mit dem schwachen, weichen Fleisch und der Sexualität zu assoziieren, das spielten uns Gelitin/Gelatin mit *Lazy Joe* und *Lazy Sue* (New York, 2000) vor, aber auch Schlaraffenland-Züge der Paradiesflügel der Bosch-Altäre mit ihren vielen unschuldigen Nackten vor der Erkenntnis des „Sündenfalls“, in Versuchung zwischen Fresssucht und Erotik, sind mit einigen ihrer „Vorträge“ in Zusammenhang zu bringen.¹⁵

Schon Bosch zeigt uns: Das Kunstspiel liegt außerhalb der Sphäre sittlicher Normen. Frivoles, Schlüpfrigkeiten und die Annäherung ans Triebhaft-Tierische, das Agieren mit Kerzen im After (*Candlelight Lecture*, Paris, 2002) und das Zeigen des Hinterteils als Abwehr und Beispiel regressiver Analfixierung gehören zur kindlichen Spielmethode wie die Menschenalphabete und Plastilinimitationen in Buchstabenform, die Gelitin/Gelatin statt ausgeschiedenem Kot als *Kakabet* anbieten. All das erweitert den kleinen Radius von verbindenden Fragmenten zur Rückgewinnung des magischen Kunstwerks nach der auratischen Ikone. Das Kunstritual Performance und die Demystifizierung von Orten

¹³ Vgl. Herodot: Hist. IV, 26, weiters Jürgen Borchhardt/Brigitte Borchhardt-Birbaumer: „Sacra Conversazione“ – Ambiguität in der Antike und der Postmoderne. In: Anodos. In Honour of Werner Jobst. Trnava 2010, S. 51 ff.

¹⁴ Vgl. Adrian Henri: Total Art. Environments, Happenings and Performance. New York 1974, S. 90 ff. Allan Kaprows essbare Wand entstand auch aus Protest gegen den Bau der Berliner Mauer.

¹⁵ Die „Attitüde der Trägheit“ beanspruchte auch schon John Cage in seiner „Musik und Kunst ohne Einschränkungen“, vgl. David Revill: Tosende Stille. München/Leipzig 1992, S. 255.

künstlerischer Präsentation ist ihr Kampfmittel der anhaltend rebellischen Aufklärung (durch die Wiederkehr des Verdrängten, ausgelöst von Erregungsstrategien).

Wiederbelebter Phalluskult

Zu den Urszenen in den Urhöhlen, Schlammflöchern und Baumhäusern gehört der phallische Stolz. Die Thematisierung von Sexualität geht mit der künstlerischen Avantgarde Hand in Hand, das gilt für die Antike, den Manierismus, das Rokoko, die „schwarze Romantik“ und vor allem die Aktivitäten des Fluxus parallel zur sexuellen Befreiung ab 1960. Doch nach Genderfragen¹⁶ in postfeministischen Queerzeiten, nach Jacques Lacans Diktum von der Frau als Phallus (nachdem Freud das Kind zum Phallus der Frau erklärt und Judith Butler den „lesbischen Phallus“ erfunden hat) ist das Zeigen des Phallus wieder neu zu sehen.¹⁷ Wie mit der verworrenen Makkaronilinie wird eine Relektüre bis zum Ursprung nötig: Da waren der Fruchtbarkeitskult und die Heiligkeit des Zeugens in naturnaher Kunst und Religion wichtig. Phalloi zeigen die Schamanen in der Jungsteinzeit (in der Höhle von Lascaux) und die Krieger in vielen Fels- und großen Zeichnungen in der Landschaft der späteren Bronzezeit – da bedeutet es Virilität, vielleicht schon Maß aller väterlich bestimmten Dinge. Beispiele finden sich in England, Schweden und bis nach Australien und Südamerika bei Begleitern der roten Frau/Göttin/Priesterin, die auch mit Schlangen auftritt. Die Schlange kann zuweilen synonym mit dem Phallus als zeugendes Wesen auftreten. Diese mythische Zeugungskraft findet sich wie vegetabilische Penistürme in den Zeichnungen der Gruppe Gelitin/Gelatin. In der Weltsicht Ägyptens ist die Manneskraft personifiziert im Gott Min mit erigiertem Penis; doch den absteigenden Min-Schurz trugen alle Pharaonen. Nichts geht mehr weiter in der zyklischen Weltvorstellung dieser Könige, wenn im Mythos der Zerstückelung des Totengottes Osiris bei seiner alljährlich wiederbelebenden Zusammensetzung durch Isis und Nephthys der Phallus fehlt. Als er wieder angesetzt ist, kann Osiris damit selbst als Toter noch Horus zeugen und weiterleben. Von da an tauchen der Phallus oder ithyphallische Idole auch in Gräbern als Beihilfe zu ewiger Metamorphose auf. Die Verknotung von Mensch und Natur liefert uns all die fantastischen potenten Mischwesen, die nicht selten eine Unheil abwehrende Wirkung haben. Zunge, Hintern oder Schwänzchen zeigen, Haare raufen und schreien gehören zusammen. Das apotropäische Element des aufgerichteten Phallus oszilliert zwischen Lust und Furcht, Schock und Entzücken – etwas, womit auch Gelitin/Gelatin spielerisch umgehen.

In der griechischen Kunst reicht die Faszination von Hermes und Pan weiter: Als Wächter sind die „Hermen“ mit aufgerichtetem Phallus vor jedem Haus kultische Glücksbringer – bis zu den Römern –, ihr Abschlagen ist ein Frevel.¹⁸ Sie bezaubern, wie sie Furcht erregen mit magischer Macht, kommen aus der heiligen Welt des Festes in eine profane, machen damit befangen und verlangen kleine kultische Gaben. Der Phalluskult um den Gott Dionysos ist eine der Urszenen in der Geburt des Theaters. Der ländliche Weingott zeigt die fruchtbare wie zerstörerische Gewalt des Doppelgesichtigen: Er ist phallokratischer Machthaber, aber auch androgyn anmutender Kulturbringer in einer Person. Es sind die Frauen um ihn (Mänaden), die diesen „phallischen Monismus“ durch Zerreißen zerstören und damit bannen.

¹⁶ Mit Yoko Ono und ihrem Slogan „Woman is the nigger of the world“ könnte dies postkolonialistisch erweitert werden; auch bei ihr ist das Essen Kunstmaterial und die Überwindung phallischer Macht ein nicht zerstörerischer Sensibilisierungsakt durch Gegensätze in der Kunst aus der Philosophie des Zenbuddhismus.

¹⁷ Vgl. Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001, darin besonders den Beitrag von Doerte Bischoff, S. 293 ff.

¹⁸ Vgl. Erika Simon: *Die Götter der Griechen*. München 1980 (1969), S. 305 ff. Der Fruchtbarkeitsgott Priapos ist die „niedrige“ Variante des dämonischen Hermes und der Satyrn der attischen Mythen um Dionysos. Als Dämon der Götter steht Hermes zwischen ihnen und den Menschen.

Im Mysterienkult wird der Phallus aus einer Lade genommen und entschleiert, aber in der Komödie gerät dies zur Karikatur: Beide Geschlechter schnallen sich große Phallusattrappen um und brechen die symbolische Macht durch Lächerlichkeit. Die dabei virulente Sexualakrobatik zeigt ein Satyr, der auf seinem Ständer eine Trinkschale für Wein balancieren kann – signiert von Douris auf einem Tontrinkgefäß. Vom satirischen Anteil wie vom erhabenen Ernst leitet sich das psychoanalytische Konzept des Phallus ab – es ist zwiespältig, vieldeutig wie die Pansexualität, von frivol bis pervers, von verspielt bis autistisch, den gewaltsamen Todestrieb wie den schöpferischen des Künstlers entfesselnd.¹⁹

Gelitin/Gelatin brechen das Erektionstabu in den Bildern der bürgerlichen Welt mit dem frechen Spott spielerischer Bannung. Durchbrochen war die Reinigung von der als „niedrig“ empfundenen Sexualität mehrmals seit der Antike. Die Asketen der frühchristlichen Zeit saßen auf Säulen, den abstrakten Umwandlungen spätantiker Dionysosaltäre in realistischer Penisform zwischen zwei Hodenkugeln (z. B. Delos).²⁰ Das Christentum verdammt neben den Naturgöttern den phallischen Stolz der zyklischen Wiederkehr des zeugenden Frühlings in seiner Furcht und seinem Ekel vor dem verderblichen Fleisch, das am Ende der Zeiten aus Gräbern wiederersteht. Doch schon das Mittelalter gebar zu seinem Ausklang die (Sex) erleichternden, spöttischen „Nudelve“²¹, die offenbar als stilloser Stil auch Bosch und Bruegel erreichten. Bosch identifizierte sich mit dem in Versuchung geführten heiligen Antonius oder mit teuflisch-dämonischen Wesen, die neben Baumarchitekturen oder als hörende Bäume (Bosch heißt „Wald“) poetisch mit Eulen und anderem Nachtgetier auftreten. Er war vor allem ein willensstarker Agent des Begehrens und der Verbote überschreitenden Selbsterfüllung in der Kunst.

Nachdem die Renaissance die Wiederkehr des Verdrängten als Omnipresenz des Männlichen gedeutet und die Gegenreformation den Statuen und Bildern nicht nur Feigenblätter, sondern Hosen verpasst hatte, steigerten sich im sittenstrengen bürgerlichen Zeitalter Körperfeindlichkeit und Scham. Ein Blickverbot bewahrte Frauen vor dem Verderben, das ihnen in der Vorstellung der patriarchalischen Gesellschaft angesichts eines erigierten Phallus bis weit ins 20. Jahrhundert hinein drohte. Doch in der Unterströmung der „schwarzen Romantik“, des Symbolismus und Dadaismus existierte die Provinz „Satyriasis“ wie die „Nudelve“ weiter.²¹

Die Verachtung des Niedrigen, damit die Furcht vor der Erotik und die Angst vor der sexuell aktiven Frau, trieb um 1900 absurde Blüten der Kastrationsangst und konnte erst durch die Suche nach neuen Paradiesen für alte Triebe beendet werden. Die unschuldige Nacktheit im tänzerischen Kunstkult des Monte Verità und die Nacktkörperkultur der Zwanzigerjahre beseitigten allerdings das Erektionstabu nicht. Es lockert sich erst heute durch das Internet und die orgiastischen Seiten der Performancekunst seit 1960. Durch die Freiheit der Bilder im Internet werden auch die Körper(teile) demokratisiert. Gelitin/Gelatin sind in der Übertragung auf öffentliche Kunsträume waghalsige Vorkämpfer darin, den Hauptagenten des Begehrens wieder publikumsfähig zu machen. Mit der scheinbaren Entweihung der repräsentativen Orte durch Bepinkeln oder Vorführung des Penis als Pinsel weisen sie auch auf die Verlogenheit innerhalb sexuell genormter Dogmen und Gesetze, selbst der Kunst, hin.²²

Ihre inspirierenden „Vorträge“ machen aus Pornografie Pornosophie, die dabei genützten eklig anmutenden Surrogate für Schleim und Samen sind Kleber (Gelatine, nach der sie sich

¹⁹ Vgl. das Kapitel zur Übertretung in Georges Bataille: Der heilige Eros. Darmstadt 1963, S. 61 ff.

²⁰ Die von Leo Steinberg analysierte Sexualität Christi (als Fortsetzung des fruchtbaren Min-Schurzes) darf hier nicht vergessen werden; vgl. Leo Steinberg: The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. Chicago/London 1983.

²¹ Vgl. Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1960; ders.: Der Garten der Sinne. Frankfurt a. M. 1988.

²² Erstmals hat in der Fluxusbewegung die Japanerin Shigeko Kubota mit ihrer Vaginalmalerei (in ihrer Vagina steckte ein Pinsel) die Geschlechtsteile direkt mit dem Kunstwerk in Beziehung gebracht. Die Übertragung auf den Penis als Pinsel sieht allerdings den Körper als malerische Projektionsfläche.

bis zum Schreibfehler eines koreanischen Zöllners auf der Reise zur dortigen Biennale 2002 nannten), der mit Essbarem gemixt wird. Zur Performance mit weichem Fellball (2001) und in alternativen Modeschauen ab 2010 werden der Phallus oder die Hoden maskiert, inszeniert, dürfen eingesteckt werden, herausquellen, als Ständer für sich auch die „genitale Panik“²³ überwinden wie in *Hugris* auf abgedunkelter Bühne 2006 in Reykjavík, wo die restlichen Körperteile verhüllt blieben. Auf Fotoserien (von Alpenpanoramen bis zur Wüste von Nevada) durfte der Phallus aufgerichtet oft wiederkehren, sich naturhaft unschuldig nahe pflanzlichem Wachstum und tierischem Instinkt voll Humor „heimatlich“ gebärden. Hier geht es um Lust als Triebkraft der Kunst statt Omnipräsenz der Sexualität in Werbung und Prostitution. Differenziert werden Sexualobjekte und Fetische entschleiern und entlarvt, Geschlechtergrenzen aufgehoben und Sehnsüchte bewahrt. Die zerstörerische Überschreitung sexueller Regeln begegnet uns aktuell mit Menschenhandel und Inzest, als Zitat bietet die Kunst ein Universum der Blickverführungen außerhalb der traumlosen Schaulust des Informationszeitalters an. Dafür arbeiten Gelitin/Gelatin spielerisch hart an ithyphallischen Metaphern von den langen Nasen der Plastilin-Mona-Lisas über gefrorene Zapfen aus Urin bis zu nicht näher bestimmbaren Extremitäten von Stofftieren und misslungenen Raketenkonstruktionen. Ihr alchemistischer Rüben-und-Karotten-Mix ist nach der künstlerischen Maskerade einer Geschlechtsumwandlung bei Marcel Duchamp oder Joseph Beuys ein Siebenmeilenschritt in der endlosen Parallelaktion von Sexualität und Avantgarde. Darüber hinaus ist ihre wilde Chaasmose²⁴ bittersüß, naseweis, rabenschwarz und affengeil.

²³ *Hugris* ist die geschlechtlich umgewandelte Paraphrase von VALIE EXPORTs Performance *Genitalpanik* (oder *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969).

²⁴ Werner Hofmann konzipierte für die Ausstellung *Wasser & Wein* (1995) den Abschnitt *Chaosmos*. Ohne ihn wäre diese – meine – Sicht auf die Chaasmose nicht möglich.